

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»  
Институт музыкального и художественного образования  
Кафедра музыкального образования

**ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА СКЭТОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ  
У ИНОСТРАННЫХ ОБУЧАЮЩИХСЯ  
НА УРОКАХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_  
дата

\_\_\_\_\_  
подпись

Исполнитель:  
Девина Анна Юрьевна,  
обучающийся ЭСТР - 1401 группы

\_\_\_\_\_  
подпись

Руководитель:  
Коновалова Светлана Александровна,  
канд. пед. наук, доцент, профессор  
кафедры музыкального образования

\_\_\_\_\_  
подпись

Екатеринбург 2019 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ</b>	<b>6</b>
<b>НАВЫКА СКЭТОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ .....</b>	<b>6</b>
<b>НА УРОКАХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА .....</b>	<b>6</b>
1.1. История джаза.....	6
1.2. Характеристика понятия скэтовой импровизации.....	10
в эстрадно-джазовом вокале.....	10
1.3. Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации	
на уроках эстрадно-джазового вокала.....	17
<b>ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ</b>	
<b>НАВЫКА СКЭТОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У ИНОСТРАННЫХ</b>	
<b>ОБУЧАЮЩИХСЯ НА УРОКАХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА</b>	
<b>(НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНТОВ ИЗ КИТАЯ) .....</b>	<b>28</b>
2.1. Диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у	
студентов из Китая .....	28
2.2. Формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на	
уроках эстрадно-джазового вокала.....	36
2.3. Итоговая диагностика уровня сформированности навыка скэтовой	
импровизации у студентов из Китая .....	45
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>54</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>56</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность работы.** В настоящее время джазовый вокал является одним из популярных направлений в области обучения эстрадно-джазовому пению. Многие студенты, которые получают образование по музыкальной специальности, интересуются джазовым вокалом и желают его изучать. Импровизация выступает главной особенностью джазовой музыки и джазового вокала в том числе. Одним из видов вокальной джазовой импровизации является скэтовая импровизация.

Овладение скэтовой импровизацией при обучении эстрадно-джазовому вокалу может стать ценным навыком для вокалиста, а формирование этого навыка на уроках эстрадно-джазового вокала способствует развитию творческого мышления и импровизационности вокалиста, помогает в поиске собственной индивидуальности, что, в свою очередь, является одной из главных задач обучения эстрадно-джазовому вокалу.

В последние годы наблюдается сближение отношений России и Китая по разным направлениям, в том числе и в области культуры и образования. Китайские студенты стремятся получить образование в российских высших учебных заведениях, например, в Уральском государственном педагогическом университете в Институте музыкального образования по предмету эстрадно-джазового вокала. В связи с этим возникает потребность в поиске методических путей и способов обучения носителей китайского языка эстрадно-джазовому вокалу в условиях российского музыкального вуза.

Большинство ресурсов по обучению скэтовой импровизации составляют англоязычные источники. Российские авторы в основном занимаются переводами или переработкой зарубежных авторских методик. Существует большое количество методической литературы по изучению теории и практики джазовой импровизации для инструменталистов. Но здесь возникает вопрос о возможности и объеме применения данных рекомендаций при обучении эстрадно-джазовых вокалистов.

Что касается особенностей формирования навыка скэтовой импровизации у носителей китайского языка, то данный вопрос никак не раскрыт в российских или англоязычных источниках. Источники на китайском языке также не найдены.

В связи с изложенным выше определяется **противоречие** между важностью и актуальностью вопроса формирования навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала у студентов из Китая и недостаточностью разработанности данной темы среди российских авторов.

Данное противоречие определило **проблему** исследования: поиск результативных методических путей и способов формирования навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала.

В рамках данной проблемы сформулирована **тема** настоящей выпускной квалифицированной работы: «**Формирование навыка скэтовой импровизации у иностранных обучающихся на уроках эстрадно-джазового вокала**».

**Цель работы:** теоретически обосновать и опытно-поисковым путем проверить комплекс упражнений и заданий на формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала.

**Объект:** процесс формирования навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала.

**Предмет:** упражнения и задания на формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала.

**Гипотеза исследования:** процесс формирования навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала будет более результативным при наличии комплексного подхода и при учете лингвистических особенностей студентов из Китая, и зависит от индивидуальных особенностей студентов.

### **Задачи:**

1. осветить исторические аспекты развития джазовой музыки;
2. дать определение понятию скэтовой импровизации в эстрадно-джазовом вокале;
3. рассмотреть методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала;
4. определить критерии формирования навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала;
5. провести опытно-поисковую работу по формированию навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала.

**Методической основой** работы являются литература в области истории джазовой музыки (Дж. Коллиер, В.Д. Конен, П.К. Корнев, Е. Овчинников); теоретические положения о музыкальной импровизации (Б.Р. Иофис, Б.М. Теплов, О.И. Беспалов, Е.Н. Федорович); разработки и рекомендации в области обучения джазовой импровизации (Н.Б.Александрина, И.Э.Карагичева, Ю.Г.Кинус, Э.Меркс, В.В.Романенко, О.Н.Хромушин, М. Левин, Дж. Абберсольд); педагогические идеи и рекомендации в области обучения скэтовой импровизации (А.С.Зайцева, А.В.Карягина, О.М.Степурко, П.К. Корнев, Б. Столофф, М. Фуксман).

### **Методы исследования:**

теоретические — анализ литературы по проблеме и теме исследования, сравнение, сопоставление;

эмпирические — педагогическое наблюдение, беседа, опытно-поисковая работа.

### **Структура и объем выпускной квалификационной работы:**

выпускная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

# **ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКА СКЭТОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ НА УРОКАХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА**

В первом параграфе первой главы описывается история джаза. Во втором параграфе приводится характеристика понятия скэтовой импровизации в эстрадно-джазовом вокале. В третьем параграфе рассматриваются методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала.

## **1.1. История джаза**

Джаз является музыкальным феноменом XX века, воплощением и характерным музыкальным стилем этой эпохи. Джаз – это вид музыкального искусства, который стал результатом слияния разных культур на территории американского континента. К истокам джазовой музыки относят: спиричуэлс, рабочие песни, творчество чернокожих менестрелей, блюз, регтайм[10].

П. К. Корнев [12] говорит о цикличности развития джазовых стилей: «В творчестве выдающихся исполнителей мы наблюдаем повторную трехнаправленность: «традиционность», «новое» и «авангард»».

Рассмотрим различные джазовые стили в рамках истории развития джазовой музыки.

К классическому или традиционному джазу, получившему развитие на основе архаического джаза, Дж. Коллиер [9] относит новоорлеанский стиль, чикагский стиль, диксиленд, фортепианный джаз (баррелхаус, буги-вуги, рэгтайм). Исполнителями новоорлеанского стиля являлись Чарльз «Бадди» Болден, Джо Кинг Оливер, Джелли Ролл Мортон, Луи Армстронг и др. В архаическом джазе импровизация была коллективной. В классическом возникло такое явление как соло, которое опирается на гармоническую структуру темы. Сольная импровизация, следующая за коллективным

изложением основной темы, стала главной.

В 20-е гг. с появлением биг-бэндов за счёт создания секций из инструментов началась «эра свинга» (swing) [19]. ФлетчерХендерсон, пианист и аранжировщик, стал руководителем первого биг-бэнда [9]. В конце 20-х гг. популярность получили оркестры ЧикаУэбба, ЭрлХайнса, Уоррена МакКинни, Луиса Рассела и ДюкаЭллингтона. В 1935 году к ним присоединились БенниГудмен, бэнды К. Кэллоуэй, Дж. Лансфорд, Т. Хилл, Д. Рэдмэн и Бенни Моутен. Главный принцип, отличавший биг-бенд, это разделение оркестра на группу саксофонов и на группу медных духовых инструментов и противопоставление их друг другу [9]. Этот принцип сохранился до современности.

Позднее появляется стиль боп или би-боп (bor, bee-bor), основоположниками которого стали Чарли Паркер и ДиззиГиллесли. Новаторы демонстрировали безразличие к реакции публики, они могли исполнять соло, повернувшись спиной к зрителю. Основной чертой би-бопа являются восьмые вместо трёхдольности. Раскачивание возникает за счёт скорости, а не за счёт свинга. Одним из новаторов би-бопа был пианист ТелониусМонк[13].

С 1935г. начало формироваться новое направление — кул джаз (cooljazz). По словам Дж. Коллиера [9, с. 203], «оно отличалось уравновешенностью, самоуглубленностью, интеллектуализмом, порой даже манерностью». Возникновение этого стиля связывают с именем саксофониста Лестера Янга. В нем проявлялась тенденция к сближению с европейской академической музыкой.

В 60-х гг. появляются новые прогрессивные стили джаза, один из которых — фри-джаз (freejazz) [9]. Родоначальником здесь можно назвать новые огромные составы СтентонаКентона. Фриджаз ознаменовался признанием идейности музыки, отрицанием идей ладового принципа организации импровизации, упразднило и трехчастность темы, и правило квадрата. Исполнителями этого стиля были О. Колмэн, Д. Черри, Э. Долфи.

Рассмотрим такой стиль или течение в джазовой музыке как мейнстрим (mainstream). Это условное понятие, которое утвердилось в 50-е гг. и стало применяться для обозначения существующего в рамках любого стиля «умеренно-прогрессивного направления, не порывающего с традицией» [9, с. 268], а именно наиболее популярного и коммерчески направленного направления. Среди представителей джазового мейнстрима выделяют Трио Оскара Питерсона, состоящего из пианиста О.Питерсона, контрабасиста Р. Брауна и ударника Э. Тигпенем, саксофониста С.Роллинз, композитора Мишеля Леграна, вокалиста Тони Беннетт, вокалисток Эллы Фитцджеральд, Сары Вон, Кармен Макрэй и других.

В 1963 году благодаря Антонио Карлосу Жобим возникает такой стиль как босанова (bossanova), представляющая собой слияние бразильских ритмов и мелодий с джазом. В этом стиле также работали такие музыканты как Ж. Жилберто, Л.Бонфа, саксофонист К.Хоукинс, виброфонисты Дэйв Пайк и Кол Тьягер, гитарист Грант Грин и тенор-саксофонист Стэн Гетц. Наиболее известные вокалисты этого стиля – Аструд Жилберто, Сержио Мендес.

Продолжают возникать и развиваться новые стили, например, нью-эджемьюзик (Newage music), эйсид джаз (Acid jazz), нео-боп (Neobop), авангард, латинский джаз, нью-урбан джаз (New Urban Jazz) и другие.

В конце 60-х гг. происходит слияние джаза и рока. Особую роль в развитии этого направления сыграл Майлс Дэвис, пригласивший в свой оркестр музыкантов, находившихся под влиянием этой новой музыки [13].

Эти процессы привели к появлению направления Ворлдмьюзик (World Music). Здесь можно выделить таких исполнителей как: оркестры Т. Джонса и М. Льюиса, К. Кларка - Фр. Боланда в Европе, Т. Акиеши и Л. Табакин из Японии, оркестры студийного формата О. Нелсона, Г. Эванса. Особую роль в развитии этого направления сыграли джазовые фестивали 60-70-х годов. В этот период понимание традиционного джаза расширяется.



Модернизм би-боперов перестаёт быть революционным и переходит в понятие классики [14].

NeoBop — это стиль середины 80-х гг., представителями которого являются Уинтон Марсалис, Майкл Брекер, оказавшие существенное влияние на последующее поколение саксофонистов. К этому стилю можно отнести пианиста и композитора Чика Кория [15].

В конце 90-х гг. усилилось латиноамериканское влияние на джазовую музыку, а именно в 1995 году был создан коллектив Caribbean Jazz Project, руководителем которого стал исполнитель игры на вибрафоне и маримбе Д. Сэмюэл [15].

В конце 90-х гг. формируются ещё два новых стиля. Один из них называется New Urban Jazz, который сочетает звучание реальных инструментов с ритмами «хаус-музыки» и отличается преобладанием электронных элементов. Наиболее известные исполнители этого нового стиля: У. Паркер, Meat Beat Manifesto, Sex Mob, The Herbalizer, Jaga Jazzist. Второе новое направление относится к коммерческой музыке и называется Cool Jazz, что переводится как «новый», «модный». К нему относят таких представителей как: саксофонисты Дэвид Сэнборн, Кенни «Джи», пианист Боб Джеймс, альт-саксофонист и флейтист Антонио Харт, композитор и педагог Марк О'Коннор, французский джазовый пианист Джэки Террассон, вокалистка Кассандра Уилсон, японский джазовый пианист Макото Озонэ [15, 16].

Таким образом, джаз возник в XX веке на американском континенте в результате слияния европейской и африканской культур и продолжает свое существование и развитие в современности. Уникальность истории джазовой музыки заключается в том, что все стили, которые появились, продолжили своё существование наравне с классическими.

## **1.2. Характеристика понятия скэтовой импровизации в эстрадно-джазовом вокале**

Для того, чтобы раскрыть понятие скэтовой импровизации в эстрадно-джазовом вокале, рассмотрим понятие музыкальной импровизации.

На первоначальном этапе музыка была подражательной и импровизационной[18], и истоки музыкальной импровизации восходят к народному творчеству. У разных народов существовали певцы-импровизаторы: в Древней Греции их называли аэдами, в средневековой Германии — шпильманами, на Руси — сказителями, на территории Средней Азии — казахскими и киргизскими акынами.

Импровизационное начала также можно было проследить на примере западноевропейской музыкальной культуры. Профессионализм музыканта определялся по уровню его владения свободной импровизацией в рамках полифонических музыкальных форм. Великий композитор и представитель музыкального стиля барокко И.С. Бах широко использовал приемы импровизации в своем творчестве. Также импровизация была характерна для такого стиля как рококо, представленного французской клавесинной музыкой. К началу XVII века импровизация стала отходить на второй план, но по традиции сохранялась при исполнении каденций инструментальных концертов, где являлась лишь частью подготовленного и выученного заранее соло.

В XVII — XIX веках в связи с усложнением музыкальных форм и в связи с развитием симфонической музыки закрепилась система точной нотации музыкальных произведений, не предполагающая отхождения от музыкального текста. Несмотря на это, искусство импровизации присутствовало в творчестве некоторых композиторов и исполнителей. Среди них были венские классики — В.А. Моцарт, Л. Бетховен, и представители романтизма в музыке — Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман. Искусством импровизации владели русские композиторы-классики М.И. Глинка, М.А.

Балакирев, М.П. Мусоргский.

Со второй половины XIX века импровизационное искусство окончательно уходит из концертных залов Европы и возрождается уже на Американском континенте на рубеже XIX и XX веков в джазовой музыке. Импровизация стоит у истоков джаза, формирует его, является его главным атрибутом и отличительной особенностью. И можно утверждать, что своему стремительному развитию и популяризации среди разных представителей современного общества джаз обязан именно импровизации.

Слово «импровизация» происходит от латинского слова *improvisus*, что переводится как «неожиданный», «внезапный». Б.Р. Иофис[5] пишет, что «обычно импровизация противопоставляется сочинению музыки, но на самом деле они имеют общую природу и представляют собой процессы осознания и конкретного интонационного воплощения в музыкальном тексте композиционной модели». Процесс импровизации отличается от процесса композиции временем исполнения. Импровизатор сочиняет музыку сиюминутно. Это означает, что всего лишь секунды отделяют время исполнения от времени сочинения. Поэтому такой музыкант-импровизатор должен обладать высоким уровнем композиторского и исполнительского мастерства.

Б.Р. Иофис в своем учебном пособии приводит следующие определения [5]: «Сочинение музыки — это форма музыкально-композиционной деятельности, детерминированная необходимостью произвольной организации во времени процесса работы над художественным текстом независимо от его квазивременной структуры, а также возможность выбора конкретного вида представления результата»;

«Музыкальная импровизация — форма музыкально-композиционной деятельности, детерминированная необходимостью синхронизации в реальном времени процессов создания художественного текста, включая его квазивременную структуру, и представления результата в непосредственно воспринимаемом виде».

Из приведенных определений следует, что различие между сочинением и импровизацией состоит в разной зависимости от времени. Поскольку импровизатор ограничен временной структурой, то процессы его музыкального мышления должны быть ускорены по сравнению с теми же процессами мышления композитора.

Изначально понятия музыкант и импровизатор были тождественными, но позднее они были разделены. По мнению О.И. Беспалова [2], это произошло в связи с усложнением музыкального языка и текста. Но несмотря на это, Беспалов говорит, что импровизация определяет музыканта в исполнителе и композиторе, является связующим звеном. Беспалов также выражает мнение о том, что импровизация рождается «здесь и сейчас, посвящена зрителям и исчезает с последним аккордом» [2, с. 326].

Н.Б. Александрина [1] пишет, что музыкальная импровизация интуитивна, является выражением эмоций и внутренних переживаний импровизатора и основана на его музыкальном мышлении, которое реализуется через музыкальный язык посредством его форм: интонационного, ладового, ритмического, гармонического.

Многие авторы предлагают классифицировать понятие музыкальной импровизации.

А.С. Зайцева [3, с. 170] разделяет понятие импровизации на два вида: вариационная — характерная для традиционного джаза, и разработочная — характерная для современного джаза. В вариационном виде импровизации используются различные приемы переработки музыкальной темы, создание вариаций на ее основе. А в разработочном виде импровизации элементы существующей темы вводятся в новый музыкальный материал, созданный в процессе исполнения импровизатором. Это достаточно сложный прием, который может быть использован только высоко квалифицированным музыкантом.

О.Н. Хромушин [26, с. 10] разделяет понятие музыкальной импровизации на виды по количеству участников на сольную, ансамблевую,

вокальную, а по способу создания — на свободную, ограниченную, а также полностью сочиненную и выписанную композитором. По его мнению, основной задачей в джазовой импровизации является ее отличие от мелодии путем построения импровизации через аккордово-гармоническую структуру.

Ю.Г. Кинус [8] выделяет следующие виды импровизации:

1. неподготовленная импровизация, которая создается в момент исполнения, и подготовленная, которая создается до момента своего воплощения и может быть записана нотами заранее;
2. коллективная, исполняемая музыкальным ансамблем, и сольная, исполняемая солистом;
3. ограниченная и свободная, где последняя характера для фри джаза.

О.М. Степурко [22] проводит классификацию понятия вокальной импровизации по критерию ее содержания:

1. импровизация в би-бопе, свинге, босанове, соул, бит бокс, рэп и др. (по принадлежности к тому или иному стилю);
2. импровизация как подражание разным музыкальным инструментам (духовой инструмент, бас, барабаны).

О.М. Степурко[22] также говорит о том, что выбор вокалистом типа импровизации зависит от его музыкального мышления. По данному критерию автор выделяет импровизацию, основанную на диатоническом или вокальном мышлении, и основанную на инструментальном мышлении, характеризующаяся использованием широких интервалов и гармоний.

Рассмотрим понятие скэта.

Скэт — это вокализация звуков и слогов, которые имеют музыкальный смысл, но не имеют точного перевода [27]. Те или иные эстрадно-джазовые вокалисты используют различные стилистические подходы в скэте. Это можно сравнить с использованием разных диалектов в одном языке. В определенной степени, выбор того или иного звука и слога является своеобразной загадкой, можно лишь сказать, что звуки и их сочетания

формируют особый синтаксис.

Историю возникновения скэта связывают с именем Луи Армстронга. Согласно одной из легенд, в 1924 году во время записи песни «Heebiejeebies» листок со словами песни упал на пол, и Армстронг, чтобы не останавливать запись, допел песню, используя первые пришедшие ему на ум слоги, пытаясь изобразить свою игру на трубе. Конечно, в тот момент никто не стал называть этот вокальный прием «скэтом». Это слово появилось позже, когда слоговая импровизация была признана как стандартный прием в эстрадно-джазовом вокале. Но происхождение самого слова scat снова приписывают Армстронгу, ведь в своей знаменитой импровизации он использовал фразу «Scat-a-lee-dat», которая и послужила вдохновением назвать вокальный прием «скэтом».

Луи Армстронг не был первым в истории музыкантом, заменившим слова песни на слоги. До него первые моменты возникновения скэта можно проследить у блюзовых вокалистов в записях конца первого десятилетия XX века. Это были отдельные слоги-выкрики, подбадривания других музыкантов и солистов.

После Армстронга другие музыканты-инструменталисты и вокалисты стали использовать звуки, имитирующие звучание баса, гитары, тромбона и ударных. В конце 20-х годов XX века в таких коллективах как бэнд Дюка Эллингтона музыканты применяли языковые техники и сурдины для эффекта имитации человеческого голоса. Вокалисты же имитировали звучание духовых инструментов. В то время трудно было понять, где звучал духовой инструмент, а где певец, будто бы два голоса разной природы сливались в один. Представителями такого нового стиля, который можно было назвать инструментальным вокалом, были певцы бэнда Д. Эллингтона — Бэби Кокс и Лео Ватсон.

Следовательно, скэт существует столько же времени, сколько и джаз, но он был впервые признан как прием в би-бопе. Би-боп — джазовый стиль, сложившийся в начале — середине 40-х годов XX века и характеризующийся быстрым темпом и сложными импровизациями, основанными на

обыгрывании гармонии, а не мелодии [27].

Неоценимый вклад в джазовую музыку и вокал, а в частности, в скэтовую импровизацию, внесла Элла Фитцджеральд. Элла училась петь, слушая записи Луи Армстронга и Конни Босвелл, популярных в 30-х годах, а первых профессиональных успехов добилась в возрасте 17 лет, выиграв шоу талантов. Она работала практически со всеми признанными современниками своего времени, в том числе с Дюком Эллингтоном и Билли Стрэйхорном, Каунтом Бейси, Луи Армстронгом и аранжировщиком Нельсоном Риддлом. За свою карьеру она выпустила более 90 альбомов и сборников песен. В качестве скэтовой вокалистки Элла была непревзойденной. Она заимствовала этот прием из би-бопа и адаптировала его для голоса. Ее импровизации были музыкально и словесно изобретательны. Боб Столофф [27] пишет, что Эллу Фитцджеральд несомненно обожали, но к сожалению, она была недооценена. Возможно, некоторые критики принимали простоту и элегантность ее скэтовых соло за поверхностность. А дело в том, что Элла в исполнении скэтовой импровизации в основном демонстрировала вокально-мелодическое мышление. Степурко в своем пособии [22] проводит сравнение соло Эллы Фитцджеральд и соло Сары Вон в джазовом стандарте «Lullaby of Birdland». Элла в импровизации опекает простые аккорды на основе кантри-пентатоники, использует вводные тона. Сара Вон в мелодической линии опирается на гармонию с альтерированными ступенями, использует широкие интервалы и тритоны, что говорит о ее инструментальном типе мышления.

Чтобы более подробно ознакомиться с понятием скэта, предлагаем обратиться к эволюции вокальных стилей импровизационного пения, описанную П.К. Корневым [11]. Рассмотрим некоторые из стилей.

*Шутливо-гротескный стиль* использовался вокалистами, музыкантами, когда они пели, пародируя кого-либо, высмеивая ситуацию или подшучивая друг над другом. Такой вид скэта имел место в разнообразных шоу, бурлеске, музыкальных комедиях и варьете.

Для *инструментально-подражательного стиля* было характерно

подражание другим инструментам. Например, вокалист пытался изобразить партию ударных, линию контрабаса, а другой вокалист на его фоне после текстового произнесения темы голосом изображал отдельные соло трубы, тромбона, гитары. Ярким примером такого ансамблевого инструментально-подражательного стиля был квартет Братьев Миллс.

*Скэт инструменталистов* отличался особым энергетическим наполнением, но не всегда точным интонированием, в нем присутствовали составление новых особых слогов и ритмическое построение фразы. Этот стиль характерен для эры би-бопа, когда менялись принципы построения скэтовых фраз, усложнилась его ритмика, появились новые слогосочетания.

*Вокально-групповой стиль.* Знаменитое вокальное трио «Ламберт, Хендрикс и Росс» приобрело известность и стало сенсацией начала 60-х годов XX века. В их репертуаре были композиции со скопированными соло известных музыкантов-инструменталистов: трубача Майлса Дэвиса, саксофониста Джона Колтрейна, контрабасиста Поля Чемберса и др. Пропеть эти соло уже является довольно сложной задачей, но на некоторые из них был положен текст, что перевело джазовый вокал и скэт на новый и невероятно высокий уровень. Это трио положило начало истории джазового вокализа — исполнение джазовой инструментальной композиции певцом с новым специально написанным текстом.

Создателем необычного *стиля скэта, построенного на особых приемах*, был джазовый вокалист Леон Томас. Он использовал интервальные скачки или броски, напоминавшие тирольское пение. Он пел в составах с барабанщиком Артом Блейки, пианисткой Мэри Лу Уильямс, в оркестре КаунтаБейси, сотрудничал с саксофонистом-авангардистом ФароаСандерсом и с гитаристом Карлосом Сантаной.

*Скэт для исполнения классической музыки в джазовой артикуляции.* Многоголосная партитура классического инструментального произведения дает возможность исполнить ее только вокальному ансамблю. Такую сложную задачу поставил перед собой вокальный коллектив из Франции под



названием «СвинглСингерс». Руководителем и аранжировщиком этого коллектива является Уорд Ламар, который мастерски адаптирует музыкальный язык классических произведений для вокального группового исполнения.

Таким образом, скэтовая импровизация является импровизацией вокалиста во время исполнения джазового стандарта и с использованием скэтовых слогов. Существуют разные вокальные стили исполнения скэтовой импровизации.

### **1.3. Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала**

В эстрадно-джазовом вокале для вокалиста особо важно найти свой стиль исполнения музыкального произведения, и задача эстрадного пения заключается в поиске оригинального звука, своей собственной характерной, легко узнаваемой манеры. Музыкальная импровизация является способом выражения эмоций и внутренних переживаний импровизатора, и способом выявления его личностных качеств. Это говорит о том, что с помощью импровизации эстрадно-джазовый вокалист может более ярко проявить свою индивидуальность.

Согласно А.С. Полякову [20], почти во всех формах эстрадно-джазового вокала чувствуется влияние афроамериканской культуры, выражающееся во фразировке и импровизационности. А если рассматривать джазовый вокал в частности, то скэтовая импровизация является одной из отличительных и знаковых его черт. По мнению педагогов и музыкантов О.М. Степурко, П.К. Корнева, А. В. Карягиной, современный джазовый вокалист хоть и не обязан использовать скэтовую импровизацию, но должен уметь петь скэт[22, 11, 7].

Джазовый вокал изначально требует от вокалиста достаточно высокого уровня владения голосом. Он должен обладать целым набором вокальных навыков: певческим дыханием, звукообразованием, чистым интонированием,

дикцией и артикуляцией. После освоения базовых вокальных навыков можно переходить к изучению джазового вокала и скэтовой импровизации.

О.М. Степурко [22] выражает мнение о том, что изучение скэтовой импровизации и овладение этим навыком может косвенно помочь преодолеть некоторые технические проблемы, с которыми встречается эстрадно-джазовый вокалист. Например, по его словам, «джазовые мелодические линии наполнены большим смыслом, чем мелодические линии в других стилях, и поэтому после того, как певец научится импровизировать, мелодии его песен станут более выразительными, в них будет больше интонационного смысла... исчезнут «левые» ноты» [22, с. 75].

А.С. Зайцева утверждает, что овладение скэтовой импровизацией является сложным процессом, требующим от вокалиста «определенной одаренности, умения моментально отозваться на характер музыкального исполнения» [3, с. 168] произведения партнером, если это групповая импровизация, умения «реагировать на развитие импровизационной линии, вовремя подчеркнуть акценты, помочь в подготовке динамического нарастания кульминации» [3, с. 168] и других навыков. Это возможно осуществить при наличии усиленной профессиональной подготовки эстрадно-джазового вокалиста и при творческом подходе. Поскольку во время исполнения скэтовой импровизации процессы музыкального мышления вокалиста должны быть ускорены, в обучении импровизации возникает потребность в создании некоторых моделей-заготовок и шаблонов, на которые он может опереться в своих импровизациях. Помимо этого, многие музыканты и педагоги утверждают, что для повышения эстрадно-джазового технического мастерства вокалиста необходимо копировать один в один импровизации известных мастеров скэтового вокала, таких как: Бобби Макферрин, Эл Джеро, Луи Армстронг, Диззи Гиллеспи, Элла Фитцджеральд, Глэдис Бентли, Анита О'Дэй, Лео Уотсон, Кармен МакРэй и других. Но нельзя бездумно копировать чужие скэтовые соло. Необходимо провести осмысление их музыкальной логики, правильно расставить акценты и

выстроить фразировку [7, с. 9]. Фразы из скопированных композиций можно использовать для самостоятельной импровизации в качестве цитат.

Данный способ освоения скэтовой импровизации эстрадно-джазовым вокалистом является широко рекомендуемым многими вокальными педагогами. Но нас интересуют именно способы самостоятельного создания скэтовой импровизации вокалистом и, как следствие, освоения навыка скэтовой импровизации.

А.В. Карягина [7] считает ошибочным начинать изучение джазового вокала с освоения навыка скэтовой импровизации, поскольку скэт требует предварительной подготовки эстрадно-джазового вокалиста. Необходимо слушать и анализировать не только скэтовые соло знаменитых вокалистов, но и инструментальные импровизационные соло в целях освоения языка джазовой музыки.

А.В. Карягина [7, с. 41] предлагает следующие *методические рекомендации* для эстрадно-джазовых вокалистов в освоении техники скэтовой импровизации:

1. опираться на фонетическую базу английского языка в произношении и выборе скэтовых слогов;
2. использовать переднеязычные и губные гласные;
3. пытаться копировать артикуляцию инструменталистов и использовать открытые или закрытые слоги в зависимости от фразировки.

А.С. Зайцева [4], обобщая педагогический опыт по обучению эстрадно-джазовому вокалу, предлагает разделить методику освоения навыка скэтовой импровизации на несколько этапов.

*Первый этап* следует начать с формирования у эстрадно-джазового вокалиста умения анализировать музыкальные произведения и фрагменты их исполнения. Результатом этого являются приобретение музыкально-слухового опыта, ознакомление с джазовыми приемами известных вокалистов и умение воспроизводить их голосом.

*На втором этапе* вокалист должен научиться записывать

импровизации известных джазовых исполнителей, а затем перейти к сочинению собственных фрагментов скэтовой импровизации на основе гармонических последовательностей. Следует отметить, что важнейшей рекомендацией для данного этапа является стремление к простоте выражения музыкальной мысли. Эстрадно-джазовые вокалисты, начинающие осваивать навык скэтовой импровизации, ошибочно полагают, что чем сложнее пассажи и чем больше количество слогов в скэте, тем выше импровизация будет оценена слушателем. Но в результате обилия сложных и непонятных фраз может быть утерян смысл и музыкальная идея произведения. Этого следует избегать.

Таким образом, А.С. Зайцева[4] разделяет понятие скэтовой импровизации на сочинение и исполнение. И для того, чтобы перейти к самостоятельному исполнению, эстрадно-джазовый вокалист должен пройти через некоторое отсутствие свободы в импровизации.

О.М. Степурко рекомендует начинать освоение навыка скэтовой импровизации по двум направлениям: первое — это сочинение импровизационных соло по принципу опевания гармонии разными ладами и с использованием чужих фраз; второе — разучивание соло мастеров джаза [22, с. 59].

Согласно О.М. Степурко [22], существуют различные подходы к построению скэтовой импровизации, предлагаемые как педагогами-вокалистами, так и инструменталистами. Их можно классифицировать на следующие:

1. по ладовому методу;
2. по ритмическому методу;
3. составление фраз из лейтмотивов;
4. составление фраз из «словаря»;
5. составление фраз с помощью системы вводных тонов;
6. составление фраз с помощью системы стопп-паттернов;
7. построение импровизации по квартовому кругу.

Такие виды, как составление фраз с помощью системы вводных тонов, стомп-паттернов и импровизация по квартовому кругу, требуют глубоких знаний джазовой гармонии и более полезны для инструменталистов при освоении навыка импровизации. Поэтому предлагаем подробнее рассмотреть скэтовую импровизацию **по ладовому методу, по ритмическому методу**, а также **составление фраз из лейтмотивов и «словаря»**. Также рассмотрим импровизацию **на основе мелодии**.

### **Скэтовая импровизация по ладовому методу**

В обучении скэтовой импровизации особо важен гармонический слух эстрадно-джазового вокалиста. Обычно гармонический слух вокалиста в своем развитии может отставать от мелодического слуха, поэтому скэтовая импровизация на основе гармонии требует усиленной подготовки. Согласно Б.М. Теплову [23], гармонический слух возможно развить через ладовое чувство и музыкально-слуховые представления. Начинать осваивать скэтовую импровизацию необходимо с освоения лада отдельно как самостоятельное звено, а также через мелодии, дающие максимальное ощущение лада. Необходимо сформировать ладовое чувство, когда каждый звук мелодии воспринимается не отдельно, а как часть единого целого.

О.М. Степурков в пособии «Скэт импровизация» [22] анализирует методику обучения скэтовой импровизации вокалистки и музыканта Джонни Митчелл, которую можно отнести к виду построения импровизации по ладовому методу. Она предлагает обучение, основанное на практических занятиях по репродукционному принципу — педагог показывает, а ученик повторяет «с голоса», поэтому само пособие представляет собой аудиозапись. Занятие проходит плавно — от простого к более сложному. Упражнения представлены Митчелл в двух джазовых стилях — би-боп (на примере джазового стандарта «S'Wonderful») и босанова (на примере «Girl from Ipanema»). Эти упражнения заключаются в пропевании во время звучания аккорда ладов (гамм), фраз на пентатонике, двух тактовых фраз. Она начинает с одного и двух тактов, постепенно прибавляя еще по два такта

аккордов гармонической сетки. Таким образом, ученик может понять принцип обыгрывания гармоний музыкальной композиции.

### **Скэтовая импровизация по ритмическому методу**

Одной из главных черт джазовой музыки, отличающей ее от классической и европейской музыки, является специфический ритм. Для джазовой ритмики характерны различная акцентировка долей в такте, триольная пульсация, синкопирование и, конечно же, свинг.

Понятие свинга до сих пор не имеет точного определения. Свинг возник как направление джазовой музыки и достиг своего расцвета в 30-40-е годы XX века. Это понятие можно рассматривать и как жанр, и как особенность ритмической системы джазовой музыки. Свингование связывают с акцентом на слабую долю в такте, с триольной пульсацией, синкопированием и другими ритмическими особенностями. Но если рассматривать его как новое явление в музыке XX века, то свинг скорее является особым чувством, которое демонстрируют музыканты при исполнении произведения, и которым они «заряжают» своих слушателей, заставляя их покачиваться в такт музыке.

Дж. Коллиер определяет свинг как отрывание мелодии от основной метрической пульсации [9, с. 45]. А. В. Карягина пишет, что «свингование — это определенное ощущение времени в джазе» [7, с. 14] и это не только синкопирование и триольная пульсация. Для музыканта свинг — это активное и осознанное ощущение метроритма на внутреннем уровне.

О.М. Степурко пишет о том, что джазовая музыка основана на образовании «Новой ритмической школы» [22, с. 3]. Она представляет собой взаимодействие понятий «граунд-бит» и «офф-бит», где «граунд-бит» (сильная доля) является аккомпанементом, а «офф-бит» — измененной мелодией, исполняющейся между долями. Джазовая фразировка «офф-бит» в сочетании с «граунд-битом» и рождает свинг.

Методика обучения скэтовой импровизации, предложенная мастером инструментального пения Бобом Столофф [27], направлена на развитие

ритмического мышления у эстрадно-джазового вокалиста. Эту методику можно разделить на три части:

- 1) отработка «офф-бита»;
- 2) преподавание вокалистам игры на ударных по принципу «общего фортепиано»;
- 3) пропевание барабанных ритмов голосом (метод «Scat drums»).

Фразировка «офф-бит» формируется в результате образования синкоп. Такая фразировка основана на триольной пульсации, когда восьмые ноты воспринимаются как триольные, а также на динамическом и тембральном акцентах на слабую долю и на чередовании акцентирования слабой («офф-бит») и сильной («даун-бит») долей.

Б. Столофф[27] рекомендует разучивать ритмические рисунки на ударных инструментах в разных стилях: свинг, поп-рок, блюз, рок-фанк.

Суть метода «Scat drums» [27] состоит в пропевании эстрадно-джазовым вокалистом разных ритмических рисунков, подражая звучанию ударных инструментов при помощи выбора разных скэтовых слогов: бочке, малому барабану, хай-хету, тарелкам.

Построение скэтовой импровизации по ритмическому принципу предполагает составление фраз согласно разным ритмическим моделям, например, мелодические «вопрос-ответ»; движение мелодии вниз и вверх (down-up); чередование суммирования и дробления мелодии; принцип эхо.

Джазовый вокал тесно связан с инструментальной джазовой музыкой, а скэтовая импровизация нередко состоит в подражании звучанию солирующего инструмента. Поэтому в изучении скэта и при освоении навыка скэтовой импровизации стоит обратиться к методическим рекомендациям следующих педагогов-инструменталистов: В.В. Романенко [21], О.Н. Хромушин [26], О.М. Степурко [22], И. Э. Карагичева [6], Марк Левин [29], Джейми Аберсольд [28].

### **Составление фраз из лейтмотивов и «словаря»**

Лейтмотив — это краткий музыкальный оборот или фраза,

встречающаяся в музыкальном произведении и характеризующая определенную идею или персонажа. Если проанализировать соло знаменитых музыкантов, то можно заметить, что все они в основном состоят из повторяющихся музыкальных ходов. Саксофонист Чарли Паркер и трубач Диззи Гиллеспи, стоявшие у истоков би-бопа, создали язык импровизации из «боп-ликов» (boplicks). Вот некоторые примеры известных ликов: Пентахорд, Волна, Отскок, Петля Паркера, Дорожка, Зигзаг, Спираль Паркера и др. Нотные примеры таких ликов можно найти в пособии О.М. Степурко «Скэт импровизация» [22, с. 73-74]. При составлении мелодии скэтовой импровизации можно комбинировать данные лики, транспонировать их в разные тональности, соединять между собой и сочинять продолжение фразы.

### **Скэтовая импровизация на основе мелодии**

Мелодия представляет собой основной элемент музыки, тяготеющей к тонике. Мелодический слух обеспечивает целостное восприятие мелодии. Как известно, у вокалистов более развит мелодический и интервальный слух, а гармонический слух – менее [24]. Поэтому освоение навыка скэтовой импровизации по мелодическому методу может быть более быстрым и эффективным.

Для освоения скэтовой импровизации на основе мелодии Э. Меркс[17] предлагает выбрать несколько звуков из одного звукоряда (например, целотонного, уменьшенного, блюзового) и сочинить из них мелодию, полагаясь на свои внутренние чувства. Не следует брать более одной ноты в такте, на начальном этапе нужно сфокусировать внимание на лаконичности, сжатости, постепенно доводя мелодию до кульминации, а потом спускать ее вниз.

О.Н. Хромушин[26], говоря об импровизации по мелодическому методу, предлагает сначала выучить мелодию, а потом отходить от нее по звукам аккордов. Такая импровизация называется вариативной и близка по своей природе к импровизации в фольклорной музыке.

Как было определено ранее, скэт — это вокализация с использованием



различных слогов, не имеющих вербального смысла. Это значит, что при освоении навыка скэтовой импровизации особо стоит вопрос о выборе этих **СКЭТОВЫХ СЛОГОВ**.

На начальном этапе освоение навыка скэтовой импровизации многие эстрадно-джазовые вокалисты испытывают трудности в выборе слогов. Для преодоления этих трудностей необходимо слушать и анализировать соло мастеров джазового искусства, как вокалистов, так и инструменталистов, а затем копировать их. Это поможет освоить язык джаза и скэта и привыкнуть к его артикуляции.

Если рассматривать скэтовую импровизацию как подражание музыкальным инструментам, то можно использовать такие слоги, которые напоминают звучание этих инструментов. М. А. Фуксман [25] приводит примеры слогов для скэта:

- 1) духовым инструментам соответствуют слоги «да», «ду», «дат», «дн», «бап», «би», «шу», «луи»;
- 2) бочка изображается посредством слогов «ду», «бу», «ту»;
- 3) малый барабан — «ка», «ке»;
- 4) тарелки — «тей», «цей», «ти»;
- 5) звук закрытого хай-хета изображается с помощью «ти», «ть», «ки», «кь», «чи», «чь», закрытого хай-хета — «тей», «кей», «чей»;
- 6) конги воспроизводятся как «дн», «гн»;
- 7) каубелл звучит как «кинь».

Как мы видим, большое количество примеров скэтовых слогов связано именно с изображением звучания ударных инструментов. Поэтому эстрадно-джазовому вокалисту для освоения навыка импровизации будет целесообразным изучать игру на барабанах, битбокс и используемые в них ритмы, как предлагает Боб Столофф [27]. К тому же в его пособии можно найти разнообразие скэтовых слогов.

Особую роль в ритмике джазового вокала и в работе над скэтовой импровизацией играет фразировка. **Фразировка** — это деление музыкальной

мелодии на фразы, выразительными средствами которой могут выступать паузы, цезуры, взятие дыхания [7, с. 28]. Существует понятие джазовой артикуляции, которое определяется как способ исполнения фраз, выделение в них главных и проходящих нот. Джазовая артикуляция характеризует игру духового инструмента. Она значительно отличается от артикуляции в академической музыке, по канонам которой, музыкант должен следовать фразировке, прописанной композитором в нотном тексте. В джазовом произведении исполнитель свободен в его трактовке. Фразу можно начинать позже или раньше относительно метра, включать паузы, использовать цезуры внутри фразы. Это дает ощущение импровизационности и уникальности стиля исполнения. Но необходимо соблюдать правила музыкальной формы и следовать смене гармонии в аккордовой последовательности джазового произведения. Принципы джазовой артикуляции необходимо использовать эстрадно-джазовому вокалисту при освоении навыка скэтовой импровизации.

А.В. Карягина [7, с. 28] выделяет несколько вариантов исполнения джазовой фразы: точная относительно метра фразировка; опаздывающая фразировка; опережающая фразировка.

Таким образом, наиболее приемлемыми для вокалистов подходами к формированию скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала будут скэтовая импровизация по ладовому методу, по ритмическому методу, и импровизация на основе мелодии. При этом важно обращать внимание на выбор скэтовых слогов и на фразировку.

### **Выводы по первой главе**

Зародившись в Америке и пройдя небольшую по протяженности времени историю (XX-XXI век), джаз получил огромную популярность и развитие во всем мире. Уникальность джазовой музыки состоит в том, что ее стили и подстили – от классики до авангарда – существуют одновременно и оказывают взаимное влияние друг на друга. Во главе угла стоит

импровизационность, что делает джазовую музыку такой привлекательной для слушателя и исполнителя.

Понятие скэтовой импровизации в эстрадно-джазовом вокале раскрывается через понятия музыкальной импровизации, джазовой импровизации и через понятие скэта. Это импровизация эстрадно-джазового вокалиста с использованием разных скэтовых слогов и их сочетаний во время исполнения джазового стандарта и в соответствии с выбранным стилем.

Среди педагогов музыкантов и вокалистов существуют разные методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала, но наиболее приемлемыми и полезными для вокалистов станут скэтовая импровизация по ладовому методу, ритмическому методу и импровизация на основе мелодии. При работе над скэтовой импровизацией следует обращать внимание на выбор и отработку скэтовых слогов и применение при этом английской фонетики, а также на фразировку.

## **ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКА СКЭТОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У ИНОСТРАННЫХ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА УРОКАХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНТОВ ИЗ КИТАЯ)**

В первом параграфе второй главы приводится диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая. Во втором параграфе описывается процесс формирования навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала. В третьем параграфе приводится итоговая диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая.

### **2.1. Диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая**

Диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации в рамках опытно-поисковой работы проводилась среди студентов из Китайской Народной Республики, обучающихся в Институте музыкального образования Уральского государственного педагогического университета в период 2018-2019 учебного года. Обучение студентов из Китая в УрГПУ первого и второго года осуществляется на русском языке. Поэтому диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации проводилась на русском языке. При возникновении сложностей понимания использовался английский язык.

Задача диагностического этапа опытно-поисковой работы в рамках ВКР заключалась в определении уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая. Диагностика проводилась среди общего количества студентов из Китая — 16 человек (7 студентов – первый год обучения, 9 студентов – второй год обучения).

Основываясь на теоретических и методических аспектах формирования

навыка скэтовой импровизации, были выведены следующие критерии формирования навыка скэтовой импровизации: развитость гармонического слуха; владение джазовой ритмикой; владение скэтовой техникой; владение джазовой фразировкой; знание джазовой стилистики и формы.

После беседы и первоначального прослушивания студентов из Китая были сделаны выводы, что они не обладают опытом исполнения джазовой музыки, а общий уровень владения эстрадно-джазовым вокалом определяется как низкий. В связи с этим было принято решение сузить круг критериев формирования навыка скэтовой импровизации и упростить их содержание. Поэтому диагностика проводилась по следующим критериям:

1. знание джазовой стилистики;
2. развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений;
3. владение джазовой ритмикой;
4. знание и владение скэтовыми слогами.

*Знание джазовой стилистики* выявлялось посредством узнавания джазовых исполнителей и знания стилистических особенностей джазовой музыки.

С целью диагностики данного критерия студентам было дано задание прослушать несколько джазовых произведений, назвать их исполнителей и рассказать об их стилистических особенностях.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент хорошо знает джазовых исполнителей и стилистические особенности джазовой музыки;
- средний уровень (2-3 балла) — студент знает некоторых джазовых исполнителей и различает некоторые особенности джазового стиля;
- низкий уровень (0-1 баллов) — студент не знает джазовых исполнителей и не знаком с джазовой стилистикой.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Ван Синь Юэ (2ой год об.)	3	средний
2	ЯньШуангШуай (2ой год об.)	3	средний
3	Вудинг Фень (2ой год об.)	0	низкий
4	Джао Ай Линь (2ой год об.)	0	низкий
5	Сунь Тинг (2ой год об.)	0	низкий
6	Бай Лу (2ой год об.)	2	средний
7	ЛянгДжао (2ой год об.)	3	средний
8	Ю Джи Тао (2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань (2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На(1ый год об.)	0	низкий
11	Инъ Пинпин(1ый год об.)	0	низкий
12	Жень Чуньлиз(1ый год об.)	0	низкий
13	Ли Изяли(1ый год об.)	0	низкий
14	СяоСянью(1ый год об.)	0	низкий
15	ЧжанЮйхань(1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей(1ый год об.)	0	низкий

#### Знание джазовой стилистики (диагностика)



*Владение джазовой ритмикой* выявлялось посредством умения «свинговать» и владения триольной пульсацией.

С целью диагностики данного критерия студентам было дано задание исполнить фрагмент ритмического этюда, демонстрируемого преподавателем. Студент должен показать способность «свинговать» и соблюдать триольную пульсацию.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент хорошо справляется с заданием, умеет «свинговать», хорошо владеет триольной пульсацией;

- средний уровень (2-3 балла) — студент может исполнить этюд, но с некоторыми трудностями, не достаточно хорошо чувствует «свинг», не владеет триольной пульсацией;

- низкий уровень (0-1 баллов) — студент с большим трудом может исполнить этюд или не справляется с заданием, не чувствует «свинг», не владеет триольной пульсацией.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Вань Синь Юэ(2ой год об.)	3	средний
2	ЯньШуангШуай(2ой год об.)	2	средний
3	ВуДинг Фень(2ой год об.)	0	низкий
4	Джао Ай Линг(2ой год об.)	0	низкий
5	Сунь Тинг(2ой год об.)	0	низкий
6	Бай Лу(2ой год об.)	1	низкий
7	ЛянгДжао(2ой год об.)	0	низкий
8	Ю Джи Тао(2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань(2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	0	низкий
11	Инь Пинпин (1ый год об.)	0	низкий
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	0	низкий
13	Ли Изяли (1ый год об.)	0	низкий
14	СяоСянью (1ый год об.)	0	низкий
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	0	низкий

### Владение джазовой ритмикой (диагностика)



*Развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений* выявлялось посредством умения запоминать и воспроизводить джазовую мелодию по слуху.

С целью диагностики данного критерия студентам было дано задание прослушать мелодию фрагмента джазовой импровизации и затем воспроизвести ее по слуху.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент может точно воспроизвести услышанную мелодию по слуху;
- средний уровень (2-3 балла) — студент может воспроизвести услышанную мелодию, но с некоторыми трудностями;
- низкий уровень (0-1 баллов) — студент с большим трудом может воспроизвести фрагменты мелодии или не справляется с заданием.



№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Вань Синь Юэ(2ой год об.)	4	высокий
2	ЯньШуангШуай(2ой год об.)	3	средний
3	ВуДинг Фень(2ой год об.)	0	низкий
4	Джао Ай Линг(2ой год об.)	0	низкий
5	Сунь Тинг(2ой год об.)	0	низкий
6	Бай Лу(2ой год об.)	2	средний
7	ЛянгДжао(2ой год об.)	2	средний
8	Ю Джи Тао(2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань(2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	1	низкий
11	Инъ Пинпин (1ый год об.)	1	низкий
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	0	низкий
13	Ли Изяли (1ый год об.)	0	низкий
14	СяоСянью (1ый год об.)	1	низкий
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	0	низкий

#### Развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений (диагностика)



*Знание и владение скэтовыми слогами* выявлялось посредством знания и умения использовать различные скэтовые слоги и владения английской фонетикой.

С целью диагностики данного критерия среди студентов был проведен опрос о том, с какими скэтовыми слогами они знакомы, и было дано задание спеть мелодию любой эстрадной песни с помощью этих скэтовых слогов.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по

следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент свободно использует различные скэтовые слоги, владеет английской фонетикой;

- средний уровень (1-3 балла) — студент знаком с некоторыми скэтовыми слогами, может их использовать, но испытывает трудности в произношении слогов с точки зрения английской фонетики;

- низкий уровень (0 баллов) — студент не знаком со скэтовыми слогами.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Вань Синь Юэ(2ой год об.)	2	средний
2	ЯньШуангШуай(2ой год об.)	0	низкий
3	ВуДинг Фень(2ой год об.)	0	низкий
4	Джао Ай Линг(2ой год об.)	0	низкий
5	Сунь Тинг(2ой год об.)	0	низкий
6	Бай Лу(2ой год об.)	0	низкий
7	ЛянгДжао(2ой год об.)	0	низкий
8	Ю Джи Тао(2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань(2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	0	низкий
11	Инь Пинпин (1ый год об.)	0	низкий
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	0	низкий
13	Ли Изяли (1ый год об.)	0	низкий
14	СяоСянью (1ый год об.)	0	низкий
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	0	низкий

### Знание и владение скэтовыми слогами (диагностика)



**Общие результаты диагностики** уровня сформированности навыка скэтовой импровизации среди студентов из Китая по критериям следующие:

1. знание джазовой стилистики находится на низком уровне;
2. владение джазовой ритмикой – на низком уровне;
3. развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений – на низком уровне;
4. знание и владение скэтовыми слогами – на низком уровне.

Таким образом, общий уровень сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая определяется как **низкий**.

Это связано с тем, что большинство студентов ранее не изучали историю джазовой и эстрадной музыки, не интересовались ее исполнителями и не имели опыта посещения джазовых концертов. Исключение составляют студенты второго года обучения – Ван Синь Юэ, которая имела опыт исполнения джазового стандарта, ЯньШуангШуай и ЛянгДжао, обучающиеся игре на саксофоне и интересующиеся джазовой стилистикой, а также Бай Лу, которая интересуется эстрадной музыкой. Уровень выполнения задания на знание джазовой стилистики указанных студентов был оценен как средний.

Студенты не имеют музыкальной подготовки в области джаза и ранее не были знакомы с понятиями джазовой ритмики и скэтовых слогов.

Большинство студентов первого года обучения не справились с заданием на критерий развитости ладового чувства и музыкально-слуховых

представлений. Это говорит о недостаточности их музыкальной подготовки. Некоторые студенты второго года обучения выполнили задание на среднем уровне. Вань Синь Юэ отличается хорошим интонированием, она справилась с заданием на высоком уровне.

## **2.2. Формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала**

Во время этапа формирования навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала в рамках ВКР была поставлена задача повысить уровень сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов по следующим критериям: знание джазовой стилистики; владение джазовой ритмикой; развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений; знание и владение скэтовыми слогами.

Формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая проводилось на уроках эстрадно-джазового вокала в индивидуальном порядке и в группах от двух до семи человек. Формирование осуществлялось при помощи выполнения заданий по изучению джазовой стилистики и ознакомлению с творчеством исполнителей джазовой музыки, при помощи выполнения упражнений на развитие джазовой ритмики, на развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений и на отработку скэтовых слогов.

### **Джазовая стилистика**

Формирование навыка скэтовой импровизации невозможно без знания особенностей джазового стиля и его исполнителей.

Студентам было дано задание самостоятельно познакомиться с историей джазовой музыки и с биографией известных джазовых исполнителей. Для общения студентов с преподавателем и для пересылки учебного материала в социальной сети WeChat в интернете был создан групповой чат. Через него были предоставлены ссылки на интернет-

источники с информацией на китайском языке: об истории джаза [30], о джазовых вокалистах [31] [32].

Через музыкальное приложение для прослушивания студентами были высланы следующие записи:

- 1) Ella Fitzgerald & Louis Armstrong — Summertime;
- 2) Frank Sinatra — Fly me to the moon;
- 3) Astrud Gilberto — The girl from Ipanema;
- 4) Ella Fitzgerald — Lullaby of Birdland;
- 5) Sarah Vaughan — Lullaby of Birdland;
- 6) Ella Fitzgerald — Airmail Special;
- 7) Miles Davis Quintet — Four;
- 8) Lambert, Hendricks & Ross — Four.

Поощрялась дополнительная самостоятельная работа по изучению истории и стилистики джазовой музыки и прослушивание дополнительного музыкального материала по выбору студента.

Для проверки проделанной самостоятельной работы на занятии проводился опрос по знанию джазовой стилистики и музыкальная викторина.

Для студентов из Китая с целью прослушивания живого исполнения джазовой музыки было организовано посещение отчетного концерта-экзамена очного отделения Музыкального института УрГПУ, где исполнялись джазовые стандарты.

### **Упражнения на развитие джазовой ритмики**

При обучении скэтовой импровизации особо важным аспектом является освоение джазовой ритмики. Как было отмечено в первой главе, свингование, акцент на слабую долю, синкопирование и триольная пульсация отличают джаз от других музыкальных стилей. Поэтому, чтобы привыкнуть к особому ритмическому чувству, присущему джазовой музыке, и для его освоения, необходимо выполнять ритмические упражнения. Это важно как для начинающих эстрадно-джазовых вокалистов, как в нашем случае, так и для уже обладающих опытом в исполнении джазовой музыки вокалистов.

Студенты выполняли следующий комплекс упражнений, направленный на развитие чувства пульса из пособия Карягиной А. [7]:

1. выделять вторую и четвертую долю хлопками в композиции с размером 4/4 в удобном темпе;
2. поставить метроном на темп 40-46 ударов и попадать в каждый удар;
3. в этом же темпе выделять вторую и четвертую доли

хлопки:

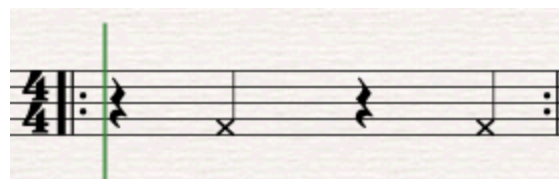


метроном (40-46):



4. настроить метроном так, чтобы он воспроизводил только первую и третью доли, и выделять хлопками вторую и четвертую долю

хлопки:



метроном (40-46):

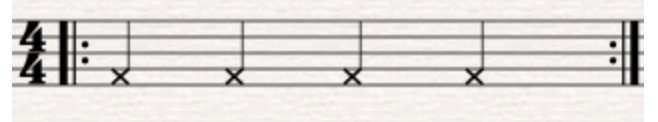


5. настроить метроном, чтобы он воспроизводил четверти, и выделять хлопками восьмые, далее упражнение повторяется, но некоторые восьмые выделяются с акцентом

хлопки:



метроном (40-46):



6. метроном по-прежнему воспроизводит четверти, а восьмые выделяются как триоли, добавляются удары ногами или шаги на вторую и четвертую доли

ХЛОПКИ:

метроном:

шаги:

Данные упражнения направлены на ознакомление с джазовой ритмикой, развитие навыка свингования и на отработку триольной пульсации. Они не требуют вокализации или произнесения каких-либо слогов. Чувство джазовой ритмики должно войти в тело вокалиста и стать его частью. Поэтому студентам было рекомендовано применять упражнения в обычной жизни, а именно, отмечать вторую и четвертую долю во время движения и ходьбы, при прослушивании музыки в свободное время.

Студенты выполняли фрагменты *ритмических этюдов* из пособия по скэтовой импровизации Боба Столофф [22]:

1)

du dn du dn du dot    du dn du dn dah    du e a du dn du dot    du e a du dah

дю дн дю дн дю дат    дю дн дю дн да    дю и я дю дн дю дат    дю и я дю да

2)



3)



Упражнения представляют собой сочетания разных ритмических рисунков и акцентов, чередование ровных длительностей и триолей с произнесением скэтовых слогов: «дю-дн-дю-дат», «дю-и-я», «дю-ба-дю-дн-дат», «дю-ба-дю-дн-да». Все это направлено на отработку триольной пульсации и развитие чувства свинга, а также на развитие ритмической координации и артикуляционного аппарата. Использование скэтовых слогов помогает студентам познакомиться с английской фонетикой, создать свой «словарный запас» слогов или расширить его, если он уже имеется. При произнесении слогов обращалось внимание на соблюдение их окончаний, на редуцирование гласных согласно английской фонетике. В начале упражнения выполнялись в удобном для студентов темпе, постепенно он ускорялся. Студенты пользовались предоставленным нотным текстом. Данные ритмические этюды не требуют вокализации, поэтому внимание было направлено на соблюдение требуемых ритмических акцентов и на точное произношение скэтовых слогов.

Освоение ритмического материала тесно связано с координацией тела при этом. Поэтому студентам было предложено сопровождать выполнение ритмических этюдов хлопками, шагами, покачиванием и любыми другими движениями, помогающими почувствовать «свинг», пульсацию и акценты на вторую и четвертую доли. Это значительно улучшило результат выполнения



ЭТЮДОВ.


Далее студенты выполняли *вокальные упражнения* [27]:

1)



du e du e du e du e du e du e da  
дю э дю э дю э дю э дю э дю э да

2)



da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee dah  
да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да

da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee dah  
да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да

Данные упражнения представляют собой восходящее и нисходящее мелодическое движение в рамках натурального мажорного лада и требуют уже вокализации совместно с произношением скэтовых слогов: «дюэ», «да-ба-ди». Студенты пользовались предоставленным нотным текстом для наглядности. Для запоминания мелодии в начале студентам было предложено спеть упражнения без ритмических акцентов, с названием нот и в сопровождении фортепиано, а затем соблюдая ритмические акценты согласно тексту и со скэтовыми слогами. По сравнению с предыдущими упражнениями задача, поставленная перед студентами, усложнилась и состояла не только в точном соблюдении акцентировки, но и в чистом интонировании мелодических интервалов в упражнениях.

Для того, чтобы показать студентам, как использовать джазовую ритмику на практике, помимо выполнения упражнений студентам было дано *задание* исполнить уже ранее знакомый музыкальный материал – китайскую эстрадную песню «Gei wo yí ge wén» («Подари мне поцелуй») – в джазовом стиле. Для примера была предоставлена видеозапись исполнения этой песни

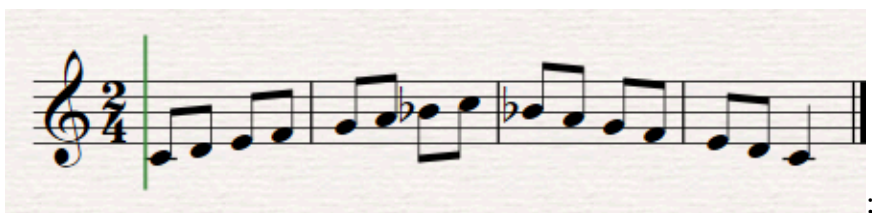
китайской певицей Мэнди Чан (MandyChan) в джазовом стиле [33].

### **Упражнения на развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений**

Для обучения скэтовой импровизации эстрадно-джазовый вокалист должен развивать гармонический слух. Но как было отмечено в первой главе, зачастую у вокалистов в сравнении с мелодическим, интервальным и звуковысотным гармонический слух менее развит. Согласно Б.М. Теплову [23], любой музыкальный слух, в частности гармонический, можно развивать через ладовое чувство и музыкально-слуховые представления. Результаты диагностики развитости навыка скэтовой импровизации показали, что развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений у студентов из Китая находятся на низком уровне. Студентам было предложено выполнять упражнения на пропевание ладов (гамм) в разных тональностях.

Студенты пропевали следующие гаммы:

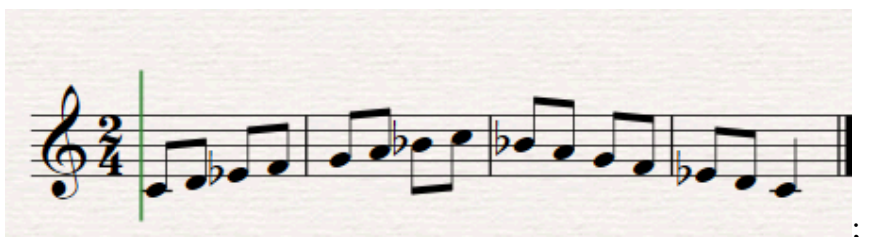
1) мажорная гамма миксолидийского лада



2) мажорная гамма лидийского лада



3) мажорная гамма дорийского лада



4) хроматическая гамма



5) пентатоническая гамма в мажоре



6) блюзовая гамма в мажоре



Пропевание ладов или гамм направлено на «настройку» музыкального слуха и развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений студентов. Ладовое чувство и музыкально-слуховые представления предполагают способность различать ладовые функции звуков одного звукоряда или мелодии и способность воспроизводить услышанную мелодию по слуху. Для выполнения данных упражнений студентами не использовался нотный текст, гаммы воспринимались на слух и пропевались. Студентам было предложено использовать скэтовые слоги при пропевании гамм, но возникли проблемы с чистотой интонирования. Далее было принято решение заменить скэтовые слоги на названия нот, в том числе нот со знаками альтерации (например, «си-бемоль», «фа-диез»). В результате этого чистота интонирования улучшилась.

Особое внимание было уделено пропеванию хроматической гаммы, пентатоники и блюзовой гаммы. Хроматическая гамма представляет собой восходящее и нисходящее мелодическое движение по полутонам, и ее

пропевание способствует развитию мелодического и гармонического слуха студентов, развитию координации между слухом и голосом, а также развитию навыка чистого интонирования хроматических ходов, характерных для джазовой музыки. Что касается блюзовой гаммы, то она составляет основу джазовой гармонии, а ее пропевание способствует развитию музыкально-слуховых представлений студентов о джазовой музыке. Подготовка к восприятию блюзовой гаммы проводилась через пропевание пентатоники.

### **Отработка скэтовых слогов**

При выполнении упражнений на развитие джазовой ритмики и на развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений использовались скэтовые слоги. Особое внимание студентов обращалось на произношение скэтовых слогов, потому что ввиду особенностей фонетики родного китайского языка они могли испытывать трудности. Прежде чем пропевать скэтовые слоги, они проговаривались. Как было отмечено ранее, студенты должны были соблюдать окончания слогов, редуцировать гласные согласно правилам английской фонетики.

Итак, в процессе выполнения упражнений были освоены следующие последовательности скэтовых слогов:

«дю-дн-дю-дн»;

«дю-дат»;

«дю-и-я»;

«дю-ба-дю-дн-дат»;

«дю-э»;

«да-ба-ди».

Особые проблемы в произношении были замечены при следовании нескольких согласных подряд, например, в слоге «дн», и при редуцировании таких гласных как «ю», «э».

Для отработки скэтовых слогов и их последовательностей был выбран уже знакомый для студентов материал – китайская эстрадная песня «Gei wo yi ge wen» («Подари мне поцелуй»). Студентам было дано задание исполнить

эту песню с помощью скэтовых слогов. Самым удобным сочетанием выбрано «дю-э-да-ба-ди».

### **2.3. Итоговая диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая**

Итоговая диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации в рамках опытно-поисковой работы по ВКР проводилась среди студентов из Китайской Народной Республики, обучающихся в Институте музыкального образования Уральского государственного педагогического университета в период 2018-2019 учебного года.

Задача итоговой диагностики в рамках ВКР состояла в определении уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая в результате проведенной работы по формированию навыка на уроках эстрадно-джазового вокала. Итоговая диагностика проводилась среди общего количества студентов из Китая — 15 человек.

Итоговая диагностика проводилась по следующим критериям:

1. знание джазовой стилистики;
2. развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений;
3. владение джазовой ритмикой;
4. знание и владение скэтовыми слогами.

*Знание джазовой стилистики* выявлялось посредством узнавания джазовых исполнителей и знания стилистических особенностей джазовой музыки.

С целью диагностики данного критерия студентам было дано задание прослушать несколько джазовых произведений, назвать их исполнителей и рассказать об их стилистических особенностях.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент хорошо знает джазовых

исполнителей и стилистические особенности джазовой музыки;

- средний уровень (1-3 балла) — студент знает некоторых джазовых исполнителей и различает некоторые особенности джазового стиля;

- низкий уровень (0 баллов) — студент не справляется с заданием.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Ван Синь Юэ (2ой год об.)	5	высокий
2	ЯньШуангШуай (2ой год об.)	4	высокий
3	Вудинг Фень (2ой год об.)	2	средний
4	Джао Ай Линь (2ой год об.)	1	средний
5	Сунь Тинг (2ой год об.)	2	средний
6	Бай Лу (2ой год об.)	4	высокий
7	ЛянгДжао (2ой год об.)	5	высокий
8	Ю Джи Тао (2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань (2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	1	средний
11	Инъ Пинпин (1ый год об.)	1	средний
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	1	средний
13	Ли Изяли (1ый год об.)	1	средний
14	СяоСянью (1ый год об.)	0	низкий
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	2	средний

**Знание джазовой стилистики (итоговая диагностика)**



*Владение джазовой ритмикой* выявлялось посредством умения «свинговать» и владения триольной пульсацией.

С целью диагностики данного критерия студентам было дано задание исполнить фрагмент ритмического этюда Боба Столофф [27] и исполнить китайскую эстрадную песню «Gei wo yi ge wen», применяя джазовую ритмику. Студент должен показать способность «свинговать» и соблюдать триольную пульсацию.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент может хорошо исполнить этюд и песню, применяя джазовую ритмику, умеет «свинговать», хорошо владеет триольной пульсацией;

- средний уровень (2-3 балла) — студент может исполнить этюд, но испытывает трудности в применении джазовой ритмики в песне, может «свинговать», но с некоторыми трудностями, не достаточно хорошо владеет триольной пульсацией;

- низкий уровень (0-1 баллов) — студент с большими трудностями может исполнить этюд, не может применять джазовую ритмику в песне или не справляется с заданием.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Ван Синь Юэ (2ой год об.)	5	высокий
2	ЯньШуангШуай (2ой год об.)	3	средний
3	ВуДинг Фень (2ой год об.)	1	низкий
4	Джао Ай Линь (2ой год об.)	1	низкий
5	Сунь Тинг (2ой год об.)	1	низкий
6	Бай Лу (2ой год об.)	3	средний
7	ЛянгДжао (2ой год об.)	2	средний
8	Ю Джи Тао (2ой год об.)	1	низкий
9	Янг ЙиСуань (2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	0	низкий
11	Инъ Пинпин (1ый год об.)	1	низкий
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	1	низкий
13	Ли Изяли (1ый год об.)	0	низкий
14	СяоСянью (1ый год об.)	1	низкий
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	0	низкий

#### Владение джазовой ритмикой (итоговая диагностика)



*Развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений* выявлялось посредством умения запоминать и воспроизводить джазовую мелодию по слуху.

С целью диагностики данного критерия студентам было дано задание прослушать мелодию фрагмента джазовой импровизации и затем воспроизвести ее по слуху, используя скэтовые слоги.



Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент может точно воспроизвести услышанную мелодию по слуху, используя скэтовые слоги;
- средний уровень (2-3 балла) — студент может воспроизвести услышанную мелодию, но с некоторыми неточностями;
- низкий уровень (0-1 баллов) — студент плохо интонирует услышанную мелодию или не справляется с заданием.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Ван Синь Юэ (2ой год об.)	4	высокий
2	ЯньШуангШуай (2ой год об.)	3	средний
3	ВуДинг Фень (2ой год об.)	1	низкий
4	Джао Ай Линь (2ой год об.)	1	низкий
5	Сунь Тинг (2ой год об.)	1	низкий
6	Бай Лу (2ой год об.)	3	средний
7	ЛянгДжао (2ой год об.)	3	средний
8	Ю Джи Тао (2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань (2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	2	средний
11	Инь Пинпин (1ый год об.)	2	средний
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	0	низкий
13	Ли Изяли (1ый год об.)	0	низкий
14	СяоСянью (1ый год об.)	2	средний
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	0	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	1	низкий

## Развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений (итоговая диагностика)



*Знание и владение скэтовыми слогами* выявлялось посредством знания и умения использовать различные скэтовые слоги и владения английской фонетикой.

Студентам было дано задание исполнить китайскую эстрадную песню «Gei wo yi ge wen» освоенными на уроках скэтовыми слогами.

Результат выполнения задания оценивался по пяти балльной системе по следующим уровням:

- высокий уровень (4-5 баллов) — студент свободно использует различные скэтовые слоги, владеет английской фонетикой;
- средний уровень (2-3 балла) — студент может использовать скэтовые слоги, но испытывает трудности в произношении слогов с точки зрения английской фонетики;
- низкий уровень (0-1 баллов) — студент испытывает большие трудности в произношении скэтовых слогов или не справляется с заданием.

№	Студент	Оценка (в баллах)	Уровень выполнения задания
1	Ван Синь Юэ (2ой год об.)	4	высокий
2	ЯньШуангШуай (2ой год об.)	2	средний
3	ВуДинг Фень (2ой год об.)	2	средний
4	Джао Ай Линь (2ой год об.)	2	средний
5	Сунь Тинг (2ой год об.)	2	средний
6	Бай Лу (2ой год об.)	4	высокий
7	ЛянгДжао (2ой год об.)	2	средний
8	Ю Джи Тао (2ой год об.)	0	низкий
9	Янг ЙиСуань (2ой год об.)	0	низкий
10	Ван На (1ый год об.)	2	средний
11	Инъ Пинпин (1ый год об.)	2	средний
12	Жень Чуньлиз (1ый год об.)	0	низкий
13	Ли Изяли (1ый год об.)	1	низкий
14	СяоСянью (1ый год об.)	0	низкий
15	ЧжанЮйхань (1ый год об.)	1	низкий
16	Ми Фей (1ый год об.)	0	низкий

**Знание и владение скэтовыми слогами (итоговая диагностика)**



**Общие результаты итоговой диагностики уровня сформированности навыка скэтовой импровизации среди студентов из Китая по критериям следующие:**

1. знание джазовой стилистики находится на среднем уровне;
2. владение джазовой ритмикой – на низком уровне;

3. развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений – на низком уровне;

4. знание и владение скэтовыми слогами – на низком и на среднем уровне.

Таким образом, в результате проведения работы по формированию навыка скэтовой импровизации у студентов повысился уровень знания джазовой стилистики до **среднего**. У многих студентов удалось вызвать интерес к джазовой и эстрадной музыке.

Уровень знания и владения скэтовыми слогами также повысился с абсолютно низкого до показаний **между средним и низким уровнем**. Студенты Вань Синь Юэ и Бай Лу владеют английским языком и выполнили задание по скэтовым слогам на высоком уровне. Отсюда следует вывод о том, что успешность освоения скэтовых слогов при формировании навыка скэтовой импровизации зависит от знания и владения студентом английским языком. Другие студенты испытывали трудности в произношении слогов с точки зрения английской фонетики, а некоторые – ввиду индивидуальных особенностей.

Владение джазовой ритмикой и развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений остались на **низком уровне**. Наблюдается небольшая динамика в сторону улучшения. В сравнении с развитием ладового чувства и музыкально-слуховых представлений в области развития джазовой ритмики достигнут большой прогресс. Значит необходимо уделять большее внимание развитию музыкального слуха и чистоты интонирования студентов из Китая.

В процессе итоговой диагностики студенты из Китая второго года обучения показали лучшие результаты выполнения заданий в отличие от студентов первого года обучения. Они проявляли интерес к занятиям и к их подготовке.

## **Выводы по второй главе**

Диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая проводилась по нескольким критериям, а именно: знание джазовой стилистики, владение джазовой ритмики, развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений, знание и владение скэтовыми слогами. Результаты диагностики показали, что общий уровень сформированности навыка среди студентов из Китая первого и второго года обучения является низким.

Формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая проводилось с помощью выполнения заданий по джазовой стилистике и посещения музыкального мероприятия, выполнения упражнений на развитие джазовой ритмики, упражнений на развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений и с помощью отработки скэтовых слогов.

Итоговая диагностика уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая проводилась по критериям: знание джазовой стилистики, владение джазовой ритмики, развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений, знание и владение скэтовыми слогами. Результаты итоговой диагностики показали, что уровень знания джазовой стилистики повысился до среднего, уровень знания и владения скэтовыми слогами повысился с абсолютно низкого до показаний между средним и низким уровнем. Уровень владения джазовой ритмикой и развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений не изменились и остались на низком уровне.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В ходе написания выпускной квалификационной работы по теме **«Формирование навыка скэтовой импровизации у иностранных обучающихся на уроках эстрадно-джазового вокала»** были решены поставленные задачи:

1. освещены исторические аспекты развития джазовой музыки;
2. определено понятие скэтовой импровизации в эстрадно-джазовом вокале;
3. рассмотрены методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала;
4. определены критерии формирования навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала;
5. проведена опытно-поисковая работа по формированию навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала.

Результаты проведенного исследования позволили сделать следующие **выводы**:

1. скэтовая импровизация – это импровизация эстрадно-джазового вокалиста с использованием разных скэтовых слогов и их сочетаний во время исполнения джазового стандарта и в соответствии с выбранным стилем;
2. педагогами и музыкантами предлагаются разные методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации, но наиболее приемлемыми и полезными для вокалистов станут скэтовая импровизация по ладовому методу, ритмическому методу и импровизация на основе мелодии, при этом следует уделять внимание отработке скэтовых слогов и фразировке;
3. на основе теоретических и методических аспектов формирования навыка скэтовой импровизации, были определены следующие критерии формирования навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового

вокала:

- 1) развитость гармонического слуха,
- 2) владение джазовой ритмикой,
- 3) владение скэтовой техникой,
- 4) владение джазовой фразировкой,
- 5) знание джазовой стилистики и формы;

4. формирование навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая осуществлялось при помощи заданий на знание джазовой стилистики и комплекса упражнений, направленных на развитие джазовой ритмики, развитие ладового чувства и музыкально-слуховых представлений и на отработку скэтовых слогов;

итоговая диагностика в рамках опытно-поисковой работы уровня сформированности навыка скэтовой импровизации у студентов из Китая на уроках эстрадно-джазового вокала показала, что уровень знания джазовой стилистики повысился до среднего, уровень знания и владения скэтовыми слогами повысился с абсолютно низкого до показаний между средним и низким уровнем; уровень владения джазовой ритмикой и развитость ладового чувства и музыкально-слуховых представлений не изменились и остались на низком уровне.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрина Н.Б. Импровизация как метод развития музыкально-творческих способностей учащихся-пианистов детских школ искусств // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. № 4. 2011. С. 110-112.
2. Беспалов О.И. К вопросу об экспериментальном исследовании по развитию музыкально-импровизационных способностей подростков // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 3. 2009. С. 325-330.
3. Зайцева А.С. Некоторые вопросы обучения джазовой импровизации вокалиста в процессе профессиональной подготовки в вузах культуры и искусства // Вестник МГУКИ. № 5. 2012. С. 167-171.
4. Зайцева А.С. Содержание и структура образовательной модели обучения джазовой импровизации вокалистов эстрадно-джазового пения // Вестник МГУКИ. № 1. 2012. С. 176-179.
5. Иофис Б.Р. Импровизация и сочинение в музыке. М. : МПГУ, 2006. 72 с.
6. Карагичева И.Э. Эстрадно-джазовое сольфеджио. М. : Музыка, 2010. 82 с.
7. Карягина А.В. Джазовый вокал. СПб. : Планета музыки, 2008. 48 с.
8. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д : Феникс, 2008. 192 с.
9. Коллиер Дж.Л. Становление джаза. М. : Радуга, 1984. 258 с.
10. Конен В.Д. Рождение джаза. М. : Сов. композитор, 1984. 312 с.
11. Корнев П.К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник СПбГУКИ. № 3. 2013. С. 75-78.
12. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 1 // Вестник СПбГУКИ. № 2. 2012. С. 123-129.
13. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 2 // Вестник



СПбГУКИ. № 3, 2012. С. 104-110.

14. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Части 3-4 // Вестник СПбГУКИ. № 3, 2014. С. 84-94.

15. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 5. 1980-1990-е гг. // Вестник СПбГУКИ. № 2. 2015. С. 104-114.

16. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 6. 2000-е гг. // Вестник СПбГУКИ, № 3. 2015. С. 69-82.

17. Меркс Э. Практическое пособие в джазовой импровизации на фортепиано. СПб. : Композитор, 1996, 18 с.

18. Новикова Е.Б. Репрезентация импровизации в джазовой музыке // Журнал «Ценности и смыслы». № 6. 2011. С. 77-84.

19. Овчинников Е. История джаза. Учебник: в 2-х вып. Вып. 1. М. : 1994. 240 с.

20. Поляков А.С. Методика преподавания эстрадного пения. Экспресс-курс. М. : ООО «Издательство «Согласие», 2015. 248 с.

21. Романенко В.В. Учись импровизировать. Учебное пособие. М. : Смолин К.О., 2001. 133 с.

22. Степурко О.М. Скэт импровизация. М. : Камертон, 2006. 76 с.

23. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М. : Академия педагогических наук РСФСР, 1947. 334 с.

24. Федорович Е.Н., Тихонова Е.В. Основы музыкального мышления. Учеб. пособие. Екатеринбург : УГК им. Мусоргского, 2007. 206 с.

25. Фуксман М. Метр и ритм: число и энергия. Статья 2// Сборник «Музыкальное образование». ФГОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», 2011. С. 53-66.

26. Хромушин О.Н. Учебник джазовой импровизации для ДМШ. СПб. : Северный олень, 1998. 56 с.

27. Bob Stoloff. Scat! Vocal improvisation techniques. N.Y. : Gerard and Sarzin Publishing Co., 1999. 128 p.
28. Jamey Aebersold. Jazz handbook. New Albany : Jamey Aebersold Jazz, 2017. 54 p.
29. Mark Levine. The jazz theory book. Petaluma : Sher Music Co., 1995. 522 p.
30. История джазовой музыки (на китайском языке) [Электронный ресурс] :[https://m.baidu.com/sf\\_bk/item/爵士乐/109495?fr=aladdin&ms=1&rid=8581339417931261720](https://m.baidu.com/sf_bk/item/爵士乐/109495?fr=aladdin&ms=1&rid=8581339417931261720) .
31. Джазовые вокалисты (на китайском языке) [Электронный ресурс] :<https://xw.qq.com/cmsid/20180926A1JYO5> .
32. Джазовые вокалисты (на китайском языке) [Электронный ресурс] :[http://m.sohu.com/a/238291764\\_100010427](http://m.sohu.com/a/238291764_100010427).
33. Мэнди Чан «Geiwoyigewen» («Подари мне поцелуй»). Видео [Электронный ресурс] :[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNzQ1NjQ5NzY0.html?spm=a2h0k.11417342.results.dposter](http://v.youku.com/v_show/id_XNzQ1NjQ5NzY0.html?spm=a2h0k.11417342.results.dposter) .